

El estigma de la **gótica**. Belleza y fealdad de un alfabeto

The stigma of the Gothic.
Beauty and ugliness of an alphabet

Mariana Pittaluga
marianapittaluga@gmail.com
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
ORCID: 0000-0002-9558-3178

Recibido: 10 de octubre de 2017
Aprobado: 24 de diciembre de 2017
Publicado: 01 de julio de 2018

◆ Resumen

La historia del alfabeto gótico hace evidente que una tensión de poder e intereses tuvo influencia en su forma y percepción. Dependiendo del contexto político, el alfabeto gótico gozó de períodos en los que fue percibido como bello o feo. Es interesante observar cómo, aunque su morfología básicamente ha sido la misma desde su origen, la percepción que se ha tenido de él ha seguido un movimiento pendular que va de la hegemonía a la contrahegemonía, de lo bello a lo feo y de lo apolíneo a lo dionisiaco en distintos períodos históricos.

Palabras clave: gótica, alfabeto, estética, bello, feo.

◆ Abstract

The history of the Gothic alphabet makes it clear that a tension of power and interests influenced the shape of the alphabet and its perception. Depending on the political context, the Gothic alphabet enjoyed periods in which it was perceived as beautiful or ugly. It is interesting to observe how, although its morphology has basically been the same from its origin, the perception that we have had of it has followed a pendular movement that goes from the hegemony to the counterhegemony, from the beautiful to the ugly and from the Apollonian to the the Dionysian in different historical periods.

Keywords: gothic, alphabet, aesthetic, beautiful, ugly.

El estudio de la tipografía

 partir de la consolidación de la escritura como medio de comunicación de las ideas de una época, esta se materializa en distintas formas. La historia de la escritura se ha encargado de tipificarla, pero las nuevas corrientes históricas han dimensionado a la escritura en relación directa con la estructuración del pensamiento. En relación con lo anterior, cabe destacar el trabajo de Walter Ong (1996) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, en donde no sólo se ahonda sobre la relación entre el pensamiento y la escritura, sino que se propone a la escritura como una forma de tecnologizar la palabra oral.

La escritura o grafía difiere como tal del habla en el sentido de que no surge inevitablemente del inconsciente. El proceso de poner por escrito una lengua hablada es regido por reglas ideadas conscientemente, definibles, por ejemplo, cierto pictograma representará una palabra específica dada, o *a* representará un fonema, *b* otro y así sucesivamente. [...] Para vivir y comprender totalmente, no necesitamos sólo la proximidad, sino también la distancia. Y esto es lo que la escritura aporta a la conciencia como nada más puede hacerlo (Ong, W., 1996, pp. 84-85).

Por otro lado, desde la perspectiva de la *historia cultural*¹, hay que mencionar el trabajo de Roger Chartier en relación al estudio de la lectura, el libro y fundamentalmente, de la práctica de la escritura. Los estudios mencionados, así como los estudios paleográficos, por ejemplo, los de Armando Petrucci (1993), se focalizan en los textos, en la lectura, en

¹Nos referimos a la así denominada corriente historiográfica que deriva de la perspectiva de los estudios culturales surgida a mediados del siglo XX, y que propone una alternativa a la visión historicista y evolucionista.

La apropiación tal como la entendemos nosotros apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen. Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción del sentido (en la relación de lectura pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son desencarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas (Chartier, R., 1992, p. 53).

el desarrollo del libro, en la puesta en página, y en la relación del texto con el autor y el público, pero no están centrados en el desarrollo de la tipografía como producto del contexto sociopolítico de una época.

El estudio de la tipografía como producto del contexto sociopolítico de una época, permite ver que en la materialización de los textos ya sea en una cierta letra² o tipografía, se esconde una disputa de poder. Como ejemplo de la relación de poder que se juega en la elección de un alfabeto o, mejor dicho, en la consolidación de un alfabeto hegemónico, podemos mencionar el caso romano en relación con el alfabeto latino; el caso del imperio carolingio y el alfabeto carolino; o el caso turco, ya en la modernidad, con la imposición de la versión turca del alfabeto latino que sustituye al otomano.

En este sentido, la historia de la escritura gótica es muy particular y por eso encontramos que a partir de ella se puede dar cuenta de una perspectiva política y ambivalente con respecto a la concepción de la belleza y la fealdad en una época, lo que poco tiene que ver con los gustos personales o con una función cosmética y más bien mantiene una relación directa con una visión ética.

Historia de la tipografía gótica

Se podría afirmar que desde su aparición en el siglo IV d. C. de la mano del obispo Ulfilas³ hasta la actualidad, este tipo de escritura ha tenido diferentes momentos de protagonismo que, en el marco aquí propuesto, tendrán que ver con momentos de *belleza* y de *fealdad*.

Las disputas religiosas y la Biblia han sido determinantes en la historia de la letra gótica, se podría decir que incluso fue signada por ellas. Desde sus inicios, el mencionado Ulfilas creó este alfabeto para traducir la Biblia a la lengua gótica y así facilitar su tarea misionera. Así es como la Biblia gótica ulfiana se constituye como el libro más antiguo de las lenguas germánicas.

No obstante, según la tesis del paleógrafo Bernhard Bischoff, se sitúa el origen de la letra gótica en el siglo XI, en la Francia septentrional a partir del estudio de un *diploma redactado en la época de Guillermo el Conquistador a favor de la abadía de Saint-Étienne de Caen* (Mediavilla, 2005, p. 149).

Según la clasificación que hace Claude Mediavilla, la evolución morfológica del alfabeto gótico se divide en siete tipos: el **gótico primitivo** que va desde el año 1070 a principios del siglo XIII; la **gótica de textura**

²Letra y tipografía son términos que aquí diferenciamos sustancialmente, ya que el uso de estas palabras no es indistinto pues no son sinónimos. El primer término corresponde a la letra caligráfica, es decir, escrita con herramientas caligráficas (plumas, pinceles, rotuladores, etc.). Hablamos de tipografía cuando ésta fue construida de manera mecánica a través de tipos móviles.

³Sobre la historia de Ulfilas, es interesante la versión de Jorge Luis Borges en el libro *Literaturas germánicas medievales*.

que se extiende desde el siglo XIII al XV y se divide en cinco tipos: *textus quadratus*, *textus prescissus*, *littera textualis formata*, *littera textualis*, *littera textualis currens*; la **gótica de suma** entre los siglos XIV y XV; la **gótica cursiva** en el siglo XIV; la **gótica bastarda** en el siglo XV; la **gótica de fractura** durante el siglo XVI. Esta variable fue creada y promovida durante el reinado de Maximiliano I, con motivo de la creación de una biblioteca de libros impresos.

El conflicto gótica-romana

La historia de la tipografía no es ajena a la historia de las lenguas, más bien están intrínsecamente relacionadas. Describiremos brevemente algunos hitos de la historia de la escritura alfabética, dejando en claro que se trata de apenas un sobrevuelo, puesto que no es la tarea que nos convoca hoy, y solo tiene como fin contextualizar el conflicto gótica-romana. El alfabeto latino se deriva del griego, aunque no se puede decir con certeza si fue de manera directa. Es controversial este asunto entre distintos autores del mundo paleográfico, sin embargo, antes de que el latín se convirtiera en la lengua hegemónica en la península itálica, existían simultáneamente distintos dialectos con sus respectivos alfabetos como el véneto, falisco, umbro y osco (Mediavilla, 2005).

Durante el Imperio romano, el alfabeto latino tomó protagonismo, pues fue impuesto a lo largo de toda su geografía. La escritura romana tomó diferentes formas tales como: la *capitalis monumentalis* (a principios del siglo I a. C.) con sus posteriores variantes *ductus quadratus* y *ductus allungatus*. También surge la *littera epistolaris* o *cursiva romana*, que tenía un uso cotidiano, pero será de gran importancia para el desarrollo de las minúsculas.

Hacia el siglo IV d. C., con el ocaso del Imperio romano, el edicto de Tesalónica y el comienzo de las invasiones bárbaras, llega una inevitable mezcla cultural. En este contexto, el latín se transforma en una lengua sacra, materializada en primera instancia mediante el alfabeto uncial. Su uso se extendió hasta el siglo IX.

Con el Imperio carolingio, surge el alfabeto así denominado, derivado de la escritura semiuncial y con influencia en toda Europa.

En los tiempos de Carlomagno, el idioma germánico común se consideraba una lengua vulgar (*theodiscus* 'palabra de Dios') en oposición al latín y a las lenguas romances. En este ambiente, los renombrados eruditos de la corte del emperador se propusieron revivir la cultura del mundo antiguo, una empresa en la que se incluía la reforma de la escritura. Bajo los auspicios de los *scriptoria* de la corte de Aquisgrán y de importantes abadías como la de Tours y Fulda, la minúscula carolingia se desarrolló a partir de la semiuncial y de formas anteriores de escrituras y de tipos occidentales. Las

formas de tipos quebrados y redondos (esto es, góticos y romanos, respectivamente) son, de hecho, dos caras de una misma forma de letra (Bertheau, 2001, p. 46).

Siguiendo a Bertheau, se puede observar cómo la escritura gótica tiene el mismo origen que la romana, sin embargo, en su uso se verán enfrentadas diferentes posturas políticas. En el siglo XV, la lucha política entre Lutero y la Iglesia romana se materializa en la impresión de la Biblia luterana y en la utilización de la letra gótica para darle forma. El uso del alfabeto gótico para este fin adquirió un valor ideológico y simbólico. La Biblia de Lutero traducida del latín al alemán no podía estar escrita con un alfabeto latino por principio. Así es como la *Biblia de 42 líneas de Gutenberg* –llamada así por la cantidad de líneas por página– fue impresa en 1455 con tipografía gótica (gótica de forma o *textur*).

La elección de este tipo de variable gótica para su impresión no sólo se debe a lo antes dicho, sino también a una cuestión técnica y debemos atribuir esta elección a Schöffer, quien constituyó una sociedad junto con Fust y Gutenberg para llevar a cabo una investigación técnica sobre el *sistema artificial de escritura*.

A finales del siglo XIX, surge un movimiento liderado por Williams Morris llamado Arts and Crafts, que sostiene el *revival* como materialización de una ideología que va por el carril opuesto al de la producción en masa. En 1891, Morris funda una imprenta artesanal (Kelmescott Press) para la cual diseñó varias tipografías, entre ellas la *Troy* (1891-1892) basada en el tipo gótico de Schöeffer, Zainer y Koberger. Incluso en el propio sello de la imprenta se pueden ver las huellas góticas.

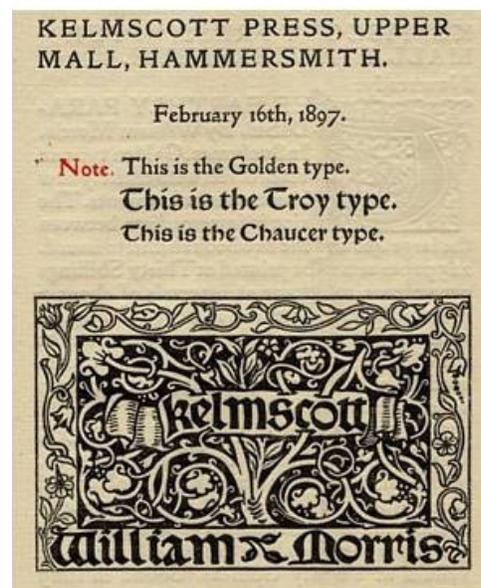


Fig. 1. Sello de la imprenta Kelmscott de William Morris (William Morris Archive, 2018).

El gótico, por ende, quedará signado por el *revival* y se ganará posteriormente el rechazo por parte del paradigma racionalista del siglo XX. La modernidad trae consigo un resurgimiento de la tipografía gótica, pero bajo intentos forzados de *romanizarla*. Es así como surgen varios tipos híbridos entre la tipografía gótica y la romana. En 1900, los tipógrafos alemanes Peter Behrens y Otto Eckmann crean, respectivamente, una hibridación que resultó en las tipografías Eckmann-Schrift y Behrens-Schrift.

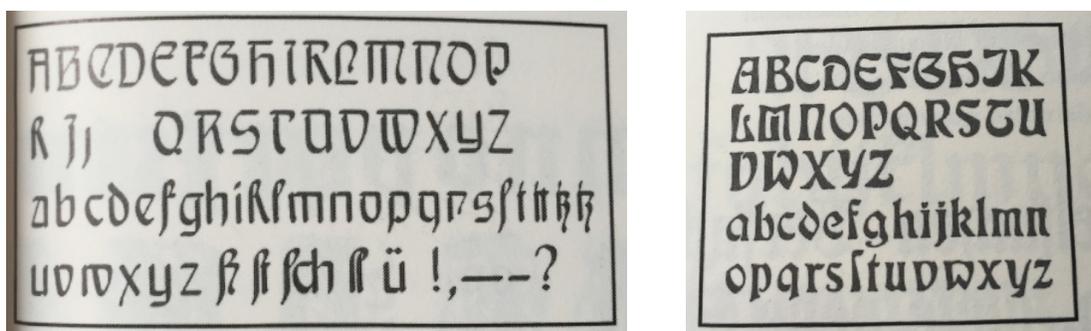


Fig. 2. Ilustración original del alfabeto Eckmann-Schrift del año 1900 (Burke, 2001, p.60), e Ilustración original del alfabeto Behrens-Schrift del año 1901 (Burke, 2001, p.61)

Con los diseños anteriores, en Alemania se inaugura un período de diseño tipográfico basado en la hibridación. Distintos tipógrafos produjeron cientos de variaciones siguiendo este precepto. Incluso en las fuentes alemanas catalogadas como romanas de importantes tipógrafos como Koch, Bernhard y Ehmcke, se puede ver la impronta gótica. Es importante mencionar que durante este período los niños aprendían a escribir con caligrafía gótica, más específicamente con la variante *schwabacher*. En 1911, tuvo lugar en el parlamento alemán, un enfrentamiento entre la letra gótica y la romana:

La proposición parlamentaria respondía a una petición formulada por la Allgemeine Verein fur Altschrift (Asociación General para las Letras Antiguas [aquí *antiguas* se refiere a las letras romanas]), un organismo que propuso que Alemania adoptase oficialmente los caracteres romanos, especialmente en la escritura manual. [...] Las opiniones de los diputados parecían estar divididas: algunos abogaban porque se mantuviera la letra gótica como parte integrante del carácter alemán, mientras que otros (en su mayoría liberales y social-demócratas) se avenían a la petición y negaban que Alemania pudiese sufrir daños por una adopción general de las formas de letras romanas. Hubo 85 votos a favor de la moción y 82 en contra, pero se estimó que el resultado no era concluyente (Burke, C., en Bain, P. y Shaw, P., 2001, pp. 68-69).

A principios del siglo XX, se da una polarización entre la concepción estética del expresionismo alemán y el pensamiento mecanicista, que en el aspecto tipográfico estaba abanderado por tipógrafos como Jan Tschichold – autor de *Die neue Typographie*⁴– y Paul Renner, quienes más tarde fueron arrestados por el régimen.

El Tercer Reich se apropió del lenguaje expresionista, lo que, aunque fue breve, dejó al alfabeto gótico estigmatizado.



Fig. 3. Afiche a color del film *El gabinete del Dr. Caligari*, 1920 diseñado por Otto Stahl-Arpke (Gallo, 1974) y afiche Nazi de entre los años 1932-33 (Gallo, 1974).

El alfabeto gótico fue el elegido por el nazismo, debido a que era *el modo de escribir de los alemanes*.

⁴Este libro sienta las bases de la tipografía moderna del siglo XX. A partir de los principios expuestos en él, la cuestión forma-función toma un cariz ético.

La forma y el estilo de la tipografía antigua estaba adaptada a las necesidades de sus lectores, que disponían del tiempo suficiente para leer línea a línea de una manera sosegada. Para ella, la función todavía no jugaba ningún papel significativo. Por esta razón la tipografía antigua tenía menos que ver con la función que con lo que era conocido como «belleza» o «arte» y por esto los problemas estéticos (elección del tipo, mezcla de tipos y ornamentos) dominaban sobre cualquier consideración sobre la forma. Es por esta razón que la historia de la tipografía desde Manuzio no es más que la búsqueda de la claridad de la apariencia (la única excepción comienza en el periodo de Didot, Bodoni, Baskerville y Walbaum) encarnado en el desarrollo de tipos históricos y ornamentos (Tschichold, J., 2003).

Deutsche Schrift
ist für die Auslandsdeutschen eine
unentbehrliche Schutzwehr gegen
die drohende Entdeutschung

Fig. 4. Slogan del Tercer Reich: “Letra alemana. Es una indispensable arma de protección contra la amenaza desgermanizadora para los alemanes del extranjero” (Garfield, 2012, p. 202).

El matrimonio entre el alfabeto gótico y el Tercer Reich quizás podemos encontrarlo en la portada del libro *Mein Kampf* de 1925.

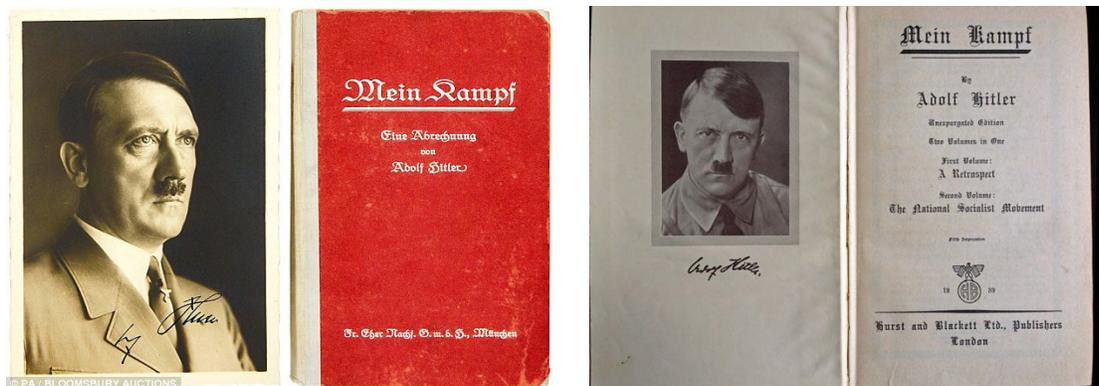


Fig. 5. Imagen de la primera edición del libro *Mi lucha* (DailyMail, 2015) y del frontispicio y portada interior del mismo libro (BBC News, 2015)

Paradójicamente, las góticas del Tercer Reich no eran las tradicionales o las desarrolladas en el Renacimiento, sino versiones posteriores morfológicamente sobrecargadas.

Cuando parecía que la gótica era la tipografía nacionalsocialista, en 1941, un decreto prohíbe su uso aduciendo que “*las letras góticas, en realidad, no eran más que Schwabacher-Judenlettern*”. (Willberg, H. P., en Bain, P., y Shaw, P., 2001, p.77). Es decir, que en realidad tenían un origen judío.

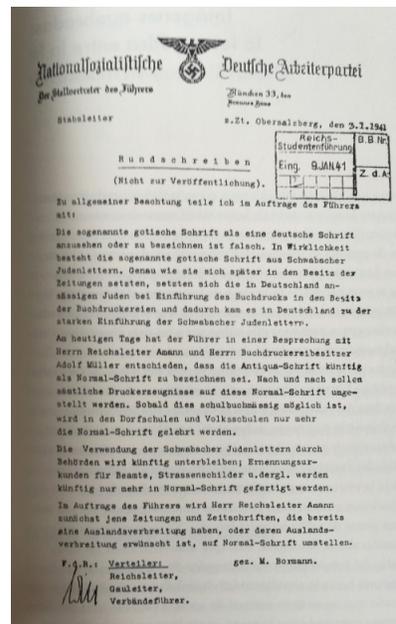


Fig. 6. Decreto firmado por M. Bormann en el que se prohíbe el uso de la escritura gótica (www.alemanesdelwolga.com.ar).



Fig. 7. Portadas de la revista oficial de las SS, con letra gótica y latina (ABC, 2014).

Sin embargo, para tipógrafos como Erik Spiekermann, en realidad se debía a una razón práctica. El alfabeto gótico no era entendido por extranjeros, es decir que no era comprendido en territorios ocupados; además, no había suficientes tipos móviles góticos fuera de Alemania para imprimir y los tipos romanos podían ser mejor incorporados en la arquitectura de corte monumental de Albert Speer. La tipografía gótica

es desterrada, aunque Paul Renner, más allá de los motivos deplorables por los cuales fue prohibida, supo ver el lado positivo al creer que, de ese modo, la gótica se libraría de servir a tamaño monstruo. No obstante, el siglo XX estará signado por un debate estético que de igual modo dejará a la tipografía gótica desterrada: el debate forma/función.

Siglo XX: El debate forma/función

El debate sobre la relación entre la forma y la función ha sido el eje principal en las preocupaciones de la estética. El siglo XIX estuvo signado por la pregunta en torno a la forma, entre la postura en contra de la producción industrializada –representada por el movimiento Arts & Crafts en Inglaterra a partir de las ideas de William Morris y Ruskin– y la posición pro-industrial, que permitía a través de la tipificación, pensar en los objetos desde la primacía de la función –idea elaborada principalmente por Hermann Muthesius–.

En este contexto surge el Diseño como respuesta a la búsqueda de un nuevo arte capaz de fusionarse con la industria. De allí que su emergencia responde a la disputa por la forma, instalada desde el campo artístico y no como consecuencia directa de una necesidad social en la era de la maquinización y la industria. En todo caso, lo que la postura moderna del Diseño planteó fue el corrimiento hacia el escenario de la productividad industrial y la racionalización, inevitable desde su perspectiva, teniendo en cuenta el contexto de entre guerras (Devalle, 2009).

Por lo tanto, el debate por la forma da un giro hacia el par dialéctico forma/función que articula la dimensión sociocultural y la político-económica. El ornamento de las manifestaciones *neo* de la época victoriana, se convierte, entonces, en objeto de crítica, no sólo como la que señalaba el *mal gusto*, sino, con mayor peso aún, desde perspectivas ético-morales. H. Muthesius en 1907 declaraba que el trabajo que exigían los objetos con ornamentación malgastaba materia prima y mano de obra. Un año más tarde, Loos argumentará lo mismo de manera aún más tajante al sentenciar que el ornamento es delito (Maldonado, [1977] 1993).

Finalmente, en 1919 se crea la Escuela de Bauhaus en Alemania con la dirección de Walter Gropius, como producto de la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar. Queda de manifiesto que, en este período de la modernidad, el Diseño se transformó en el medio por el cual se instrumenta la racionalidad, en los mismos términos estéticos que proponía Aristóteles.

Sin embargo, la puja del movimiento *Arts and Crafts*, “que nació con el objetivo de rechazar la producción en masa de los artefactos y los objetos de uso cotidiano. [...] no solo por rechazar lo feo de estos elementos

sino por una ideología romántica según la cual el pasado es un refugio contra los dolores de la época industrial” (Zátonyi, 2011, p. 300), proponía un escenario contrario a la concepción de belleza y fealdad que la que tenía la visión racionalista. En el marco *Arts and Crafts* lo feo era todo lo producido en masa mientras que, para la visión industrial, que después devendrá en la escuela de *Bauhaus*, lo feo era justamente todo lo que era bello para el *Arts and Crafts*. Para explicar mejor estas posturas estéticas, se revisarán a continuación las categorías de lo bello y lo feo.

❖ La cuestión estética sobre lo bello y lo feo

Bello y feo son dos categorías que la *vox populi* adjudica a una elección cosmética y perteneciente a la esfera del gusto. Sin embargo, esto no es así. Para exponer que la consideración de algo *bello* o *feo* depende de una coyuntura determinada y no del objeto en sí, el presente artículo se focaliza en el estudio del alfabeto gótico, puesto que el mismo objeto fue tanto acogido, como repudiado. Antes de seguir con esta argumentación para ahondar en las vinculaciones entre estos preceptos y el camino del alfabeto gótico, se señalará brevemente cómo explica la estética estas categorías.

En el mundo occidental, la belleza se plantea como tema de reflexión a partir de la cultura griega. La escuela pitagórica prestó especial atención a la estética; según Raymond Bayer (2002), toda la filosofía pitagórica es una estética. Basada en la racionalidad de las matemáticas, la belleza para esta escuela es una belleza *armónica*. Platón se ocupa específicamente del tema y en sus Diálogos socráticos se puede observar en *Hippias mayor* (Platón, citado en Bayer, 2002) el tratamiento del tema. Básicamente, se trata de la oposición a las ideas sofistas y en determinar el carácter inteligible de lo bello. En cambio, en *Fedro* (Platón, citado en Bayer, 2002) relaciona la belleza con el amor, siendo este último el deseo por lo bello. “La belleza es aquello que el amor busca y que no posee”. Finalmente, en el *Banquete* (Platón, citado en Bayer, 2002) la idea de belleza se alía con las del bien y de lo verdadero.

Aristóteles, por su parte, concibe a la belleza como una relación entre lo bello, el bien y lo útil, sin embargo, a diferencia de Platón, plantea una estética racionalista que se corresponde con las leyes o *taxis*: “aquello que es bello no es arbitrario, contingente ni irracional. La belleza es razón en forma de leyes” (Bayer, 2002, p. 49). Funda la belleza de la creación poética en la mimesis o imitación de la naturaleza (imitación que no ha de ser un fiel reflejo de la realidad, sino una representación artística de ella). No vincula la belleza poética al concepto de verdad, como Platón, sino al de verosimilitud, con lo que defiende la autonomía del arte y de la belleza frente a la categoría trascendental de lo verdadero.

Durante la Edad Media, San Agustín y Santo Tomás de Aquino son los referentes en lo que respecta a la estética y al pensamiento sobre lo bello. El primero, escribe sobre lo bello en *Las Confesiones* y el segundo, en su *Summa Theologica*. Cabe destacar que mucho le debe a Aristóteles la teoría de Santo Tomás. En estas teorizaciones, el sentido de la vista se impone sobre los demás como intermediario perceptivo y lo racional se impone frente a lo físico. La percepción de la belleza es un acto intelectual. También se relaciona a lo bello con lo útil. El arte, durante este período, estará signado por este precepto que será retomado siglos más tarde en la era industrial por William Morris y por la *Bauhaus*.

El Renacimiento trae consigo nuevos planteamientos en el campo estético. Entre los principales exponentes del pensamiento sobre lo bello de este período se encuentra el arquitecto Alberti cuyo aporte fundamental a la teoría estética fue el concepto de *concinnitas* que consiste en una belleza armónica. “La belleza es una cierta conveniencia razonable mantenida en todas las partes para el efecto a que se las desee aplicar, de tal modo que no se sabrá añadir, disminuir o alterar nada sin perjudicar notoriamente la obra” (Alberti, citado en Bayer, 2002, p. 105). Este concepto de Alberti revoluciona la concepción de lo bello y el arte. El arte se independiza del dogma religioso, ya no se trata de la concepción aristotélica de belleza-utilidad, sino que se trata de *concinnitas*, la aproximación a lo perfecto. El arte se convierte en una disciplina.

En el siglo XVII se destaca el pensamiento de Descartes, Bacon, Hobbes y Locke. Durante el siglo XVIII, son relevantes los aportes de Diderot, Rousseau, Berkely y Baumgarten⁵, pero fundamentalmente el pensamiento de Immanuel Kant con su obra *Crítica del juicio*, en la que presenta el juicio del gusto, no como un juicio cognoscitivo y científico, sino como un juicio estético, subjetivo y desinteresado, por el que se produce una adecuación entre el mundo que está ante nosotros y nuestra facultad de percibirlo.

En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant ([1764] 1987) aborda los conceptos de belleza y de lo sublime, poniendo énfasis en lo que generan. Lo sublime conmueve, mientras que lo bello agrada. Para Kant la naturaleza no puede tener ninguna finalidad objetiva, por ello la percepción de la belleza natural tiene un significado moral. Hay un interés desinteresado, así como sucede con la conducta de quien sigue los principios morales.

La diferencia entre la belleza natural y la belleza artística reside en la exclusión del interés moral, pues el sentimiento de placer producido por la belleza artística manifestaría el encuentro del hombre con algo

⁵Filósofo alemán (1714 –1762) a quien se le atribuye la paternidad de la estética como disciplina con la publicación en 1750 de su *Aesthetica*.

que él mismo ha producido y no con una realidad independiente de él. El interés que la belleza natural despierta, conduce a Kant ([1764] 1987) a buscar en el hombre una facultad que manifieste el poder de la naturaleza, en otras palabras, el arte en la naturaleza. Por este motivo, la teoría kantiana de la creación artística es esencialmente la defensa de una facultad creativa en el hombre a través de la cual la naturaleza reglamenta el arte.

Hegel, por su parte, considera que lo bello se manifiesta en la naturaleza de manera imperfecta y que la más valiosa expresión sensible de la idea se encuentra en el arte. Encuentra, en este, la amalgama entre la dualidad de lo sensible y el entendimiento de Kant.

En el arte el espíritu se percibe a través de la materia sensible, sin embargo, para apreciar el arte no basta, como afirmaba Kant, ni el sentimiento ni el gusto, porque el arte se dirige al espíritu. Aquello que el arte permite contemplar no es el objeto en su dimensión material, sino algo ideal. Por lo tanto, el arte está situado allí entre lo sensible y el pensamiento puro; pone en juego los sentidos ideales, vista y oído, cuya materia es lo espiritual sensibilizado. El artista, como tal, no imita a la naturaleza, sino que presenta algo que procede del espíritu.

El arte presenta a la Idea mediante la belleza; es más, a través de la belleza el arte devela la Idea. Sin embargo, la Idea como tal, no coincide con la idea de la belleza artística. La belleza no es más que una forma particular, que Hegel llama ideal, de exteriorizarse y representarse la verdad, la Idea absoluta.

Posteriormente, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, distingue el arte apolíneo del arte dionisiaco. Lo primero representa lo equilibrado, armónico y racional, lo segundo encarna lo opuesto, lo irracional, el caos.

No es sino hasta Nietzsche que aparece lo feo como categoría estética. Con el pensamiento nietzscheano se inaugura un nuevo capítulo en la historia de la estética. Sin embargo, lo bello y lo feo son categorías artísticas.

Lo feo artístico no es lo feo natural como lo bello artístico tampoco es lo bello natural. Una hermosa puesta de sol, un hermoso paisaje, una hermosa persona en sí, de ninguna manera son fenómenos estéticos, aunque la *vox populi* los nombrara de esta manera. Tampoco una cosa repugnante, un paisaje devastado por alguna tragedia, un dolor, una descomposición física o moral en sí, pueden ser considerados como feos a nivel artístico. Van a serlo exclusivamente a través de la creación artística (Zátonyi, 2002, p. 345).

Lo bello y lo feo se relacionan dialécticamente. No hay bello sin feo y dentro de lo bello yace lo feo.

◆ La teoría de las dos vertientes

Marta Zátanyi (2002) desarrolla la *teoría de las dos vertientes* en relación con el pensamiento hegeliano. Según esta teoría, existen períodos *kalokagathicos* y *concinnitas*, así como *antikalokagathicos* y *anticoncinnitas*. Estos términos surgen de la siguiente manera: En la antigüedad greco-romana como ya se ha visto, lo *bello* era lo *útil* y viceversa. Para Platón, lo bello está relacionado con el bien -el bien en sí-, en lo que denomina como *kalokagathia* (conjunción entre *kalos* y *aghatos*, bello y bueno respectivamente). Lo bueno es bello, pero lo bueno desde este punto de vista es aquello de interés para el Estado. La belleza para Platón es inteligible. Por otro lado, Alberti, arquitecto renacentista, forja el término *concinnitas* para referirse a lo bello como algo que representa una totalidad de la que no se puede cambiar, sustraer ni adherir nada. Se apela a lo universal, ideal y abstracto.

La *teoría de las dos vertientes* propone una relación dialéctica entre estas categorías. La primera vertiente corresponde a lo *kalokagathico* y *concinnitas*; la segunda vertiente, a lo *antikalokagathicos* y *anticoncinnitas*. Siguiendo el esquema hegeliano sobre los períodos formativos, de auge y decadentes, la vertiente uno se dará en una instancia de auge y la vertiente dos, en las demás. Al tratarse de pares dialécticos, siempre dentro de una vertiente subyace la otra. También se podría decir que estas vertientes corresponden una, a lo apolíneo y otra, a lo dionisiaco, retomando estos términos de la teoría Nietzscheana.

◆ Conclusión: el estigma de la tipografía gótica

A través del derrotero seguido por el alfabeto gótico, podemos ver cómo las luchas de poder político fueron modificando su forma y su percepción. Dependiendo del contexto político, el alfabeto gótico tuvo períodos en los que fue percibido como *kalokagathico* o *antikalokagathico*; bello o feo.

Pensemos en el primer momento de protagonismo de la tipografía gótica con la impresión de la Biblia de Gutenberg, en pleno conflicto entre la Iglesia católica y las ideas de Lutero. Este alfabeto, específicamente la variable *textur* elegida para la impresión de la Biblia luterana, posee características que se adaptaban perfectamente a las necesidades técnicas de fundición, y mejor que un alfabeto romano, se ajustaba en ese punto al concepto aristotélico/platónico de belleza en relación con su carácter de utilidad. El principio de Sullivan *la forma sigue a la función* bien podría haber estado basado en los estudios de Schöffer que ayudaron a perfeccionar la impresión de aquella Biblia. Sin embargo, queda demostrado que no sólo el cumplimiento de estos preceptos determina la belleza o la fealdad. Quizás este enfrentamiento religioso materializado en un texto impreso en tipografía gótica le valió a esta última la exposición de su fortaleza para la identificación, una fortaleza que se transformaría en su debilidad cuando fuera utilizada como símbolo de la identidad nacional por la política nazi.

La paradoja *kalokagathia* y *antikalokagathia* del alfabeto gótico reside justamente en el lugar que se le dio durante el régimen nazi. De un momento a otro, la letra gótica pasó de ser la única tipografía capaz de identificar el ser alemán a ser denostada y reemplazada por su antiguo adversario, la romana.

La inevitable filiación de la tipografía gótica con el nazismo quedó tatuada en su historia, de modo que sus óptimas características y ajustes para una impresión económica y racional quedaron aplastadas por los preceptos de *la nueva tipografía* y la racionalidad industrial del siglo XX. Ahora pertenecía a la bolsa de tipografías ornamentales condenadas por Adolf Loos.

Es curioso cómo el alfabeto gótico, hijo de lo *antikalokagathico*, lo dionisiaco, lo bárbaro y antihegemónico (recordemos su origen como variante singular del alfabeto carolino), en un período *kalokagathico* como lo fue el régimen nazi (si lo entendemos a partir de su apelación a lo *social, objetivo, universal, ideal, racional*), pasa tan fácilmente de ser símbolo del carácter apolíneo a representar lo contrario en el mismo período: lo dionisiaco. *Enhorabuena para la gótica*, como diría Renner cuando fue prohibida por el régimen nazi, ya que de este modo se libraría de servir a dicho régimen. Ahora bien, se podría pensar en la estética del nazismo no como en un sistema clásico sino como en uno decadente disfrazado de clásico, aunque este es un punto que excede el objetivo de este escrito. En cualquiera de los casos, el alfabeto gótico se encuentra en un lugar controvertido.

Quizás encontremos en la gótica el ejemplo ideal que represente la relación dialéctica de las dos vertientes. Es fácil atribuir la pertenencia de la Bauhaus o de las tipografías Garamond, Futura o Helvética claramente a la vertiente uno, y del manierismo, o las experimentaciones tipográficas de Neville Brody, David Carson o Stefan Sagmeister a la vertiente dos, sin embargo, se hace difícil, por lo menos desde nuestro punto de vista, luego de la argumentación planteada, posicionar al alfabeto gótico claramente dentro de una u otra vertiente. Por lo pronto, llama la atención cómo, si su morfología básicamente fue la misma desde su origen, ha pivotado de la hegemonía a la contrahegemonía, de lo bello a lo feo, de lo apolíneo a lo dionisiaco, según los períodos históricos.

Originalmente, surge como un alfabeto contrahegemónico; cuando es utilizado por Gutenberg, sigue dicho camino en términos generales, aunque es elegido para la impresión por sus características utilitarias óptimas. Sin embargo, al ser adoptado por Maximiliano I, se convierte en hegemónico; con el movimiento *Arts and Crafts* resurge nuevamente desde un lugar contrahegemónico y finalmente, el nazismo le da un período hegemónico y otro contrahegemónico. He aquí el estigma de la gótica.

A pesar de que actualmente ha sido adoptada por el *heavy metal* y los tatuajes evocando quizás la oscuridad, como estereotipo de la percepción de lo medieval debido a sus orígenes en ese periodo histórico, es inevitable relacionarlo con el nazismo, puesto que ha quedado en el inconsciente colectivo. Basta con dar un vistazo a las portadas de libros que hablan sobre este régimen, o bien, observar la elección de la gótica por parte del partido nacional demócrata alemán (NPD). ©



Fig 8. Portada de libro. Editorial Crítica (Planeta, 2018).



Fig. 9. Un seguidor del partido neonazi alemán NPD sujeta una bandera durante una concentración (Público, 2018).

 **Referencias**

- ABC (5/09/2014) *Los nazis dejaron de usar letra gótica al descubrir su origen hebreo*. España. Recuperado de <http://www.abc.es/segunda-guerra-mundial/cronicas/20140901/abci-segunda-guerra-mundial-letra-201408262130.html>
- Alemanes del Volga en Argentina. (s/f). *Edicto de Martin Bormann del 3 de enero de 1941* [Artículos/ Guía para Traducciones de Letras Góticas]. Recuperado de http://www.alemanesdelvolga.com.ar/articulos/guia_letras_goticas/bormann_edicto_1941.gif
- Bayer, R. (2002). *Historia de la estética*. Madrid: FCE.
- BBC News (14/01/2015) *Why did my grandfather translate Mein Kampf?* UK. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/magazine-30697262>
- Bertheau, P. (2001). La lengua alemana y las dos caras de su letra: ¿una expresión genuina de la cultura europea? en *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*. Valencia: Campgràfic.
- Borges, J. L., Vazquez, M. E. (1978). *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires: Emecé.
- Burke, C. (2001). Los tipos híbridos alemanes entre 1900 y 1914. En Bain, P. y Shaw, P. (Coord.). *La letra gótica, tipo e identidad nacional* (pp. 58-69). Valencia: Campgrafic.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: estudios de historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Daily Mail (1/12/2015) *Mein Kampf back in German shops*. Recuperado de <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3342112/Adolf-Hitler-s-book-Mein-Kampf-set-sale-UK-year.html>
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallo, M. (1974). *The poster in history*. Verona: McGraw-Hill.
- Garfield, S. (2012). *Es mi tipo: un libro sobre fuentes tipográficas*. Buenos Aires: Taurus.
- Kant, I. ([1764] 1987). *Apuntes sobre lo bello y lo sublime*. México: Editorial Porrúa.
- Maldonado (1993) *Diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mediavilla, C. (2005). *Caligrafía*. Valencia: Campgràfic.
- Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. Buenos Aires: FCE.
- Petrucci, A. (1993). *Breve storia della scrittura latina*. Roma: Bagatto .
- Planeta (2017). *Portada de KL Historia de los campos de concentración nazis*. Recuperado de <https://www.planetadelibros.com/libro-kl/245681#sopORTE/245681>
- Público (02/02/2018). *Un seguidor del partido neonazi alemán NPD sujeta una bandera durante una concentración*. España. Recuperado de <http://www.publico.es/internacional/memoria-historica-senado-aleman-pide-retirar-fondos-publicos-partido-neonazi-fuera-declarado-ilegal.html>
- Tschichold, J. (2003). *La nueva tipografía*. Valencia: Campgràfic.

Willberg, H., P., (2001). La gótica de fractura y el nacionalismo. En Bain, P. y Shaw, P. (Coord.) *La letra gótica, tipo e identidad nacional* (pp. 70-105) Valencia: Campgrafic.

William Morris Archive. (2018). *The Kelmscott Press*. UK. Recuperado de <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/BookArts/TypeFaces.html>

Zátonyi, M. (2002). *Una estética: del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: nobuko.

Zátonyi, M. (2011). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

 **Sobre la autora:** *Mariana Pittaluga*

Es argentina, diseñadora gráfica graduada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA); doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano por la Universidad Nacional de La Plata; titulada como Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional en la FADU-UBA; diplomada en Cultura y Sociedad del Instituto de Altos Estudios Sociales por la Universidad Nacional de San Martín y en Identidad Corporativa por la FADU-UBA.

Se desempeña como profesora en la Maestría de Tipografía de la FADU-UBA y dirige el área de Diseño de la Editorial Jusbaires del Poder Judicial de la Ciudad de Buenos Aires.